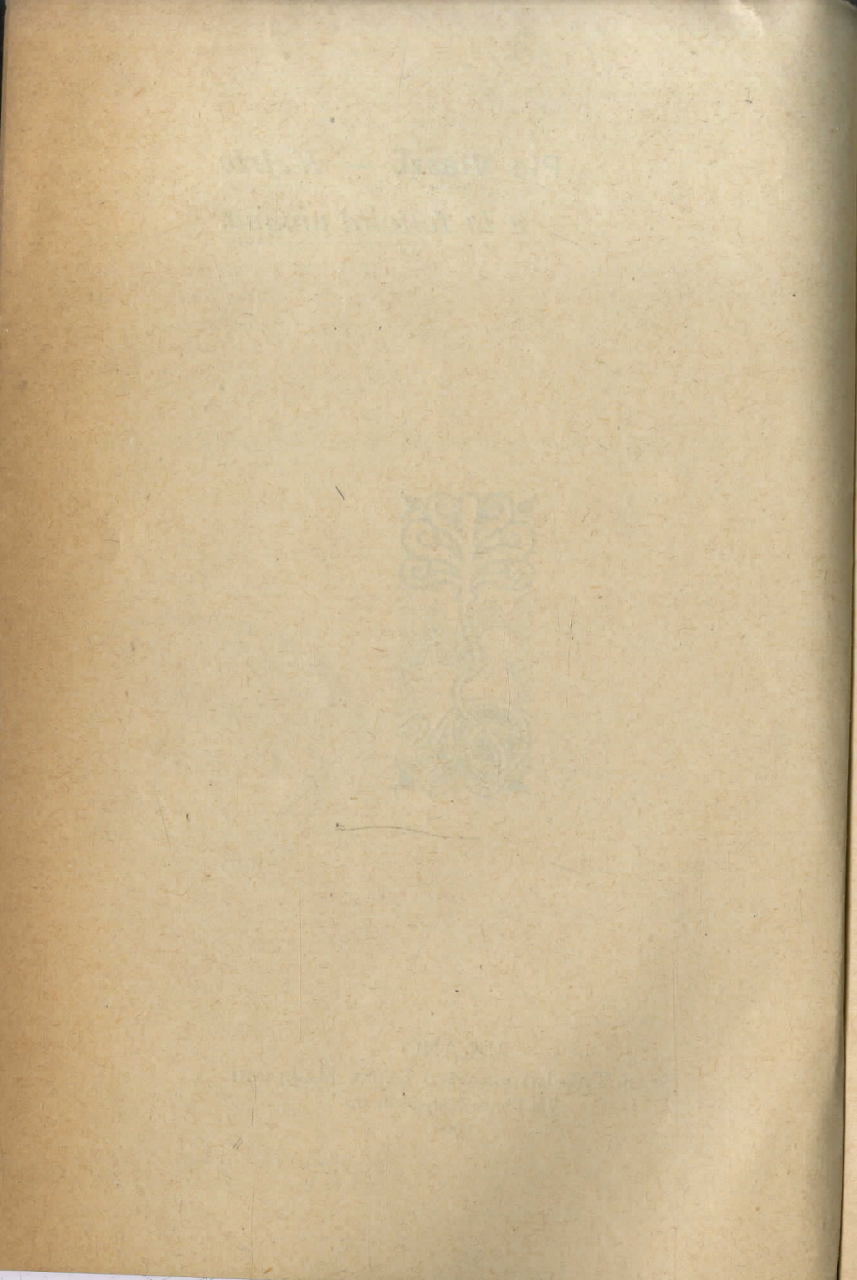
Pio Viazzi. — *L'Arte e la felicità umana.*

MILANO
Stab. Tipo-Litografico Leone Magnaghi
Via Pietro Maroncelli, 10
1902

Al mio carissimo VENANZIO GUERCI.

I.

La prima salita sul Duomo di Milano reca al forestiero pensoso una indefinibile impressione di malinconia.

La lucentezza bianca della mole (poichè non avverte l'opulenta sua colorazione fatta di riflessi e di gradazioni mutevoli ed inafferrabili chi non si sia esercitato in un sottile ed amoroso e pertinace culto del tempio) abbarbaglia. — Intorno, al basso, il formicaio umano è in una intricata minuta inconsapevole implacabile agitazione.

E la quantità incommensurabile delle forme scolpite che ad una ad una, in principio, a gruppi via via più numerosi e complessi, in seguito, con l'acuirsi dell'attenzione e col fortificarsi della percezione, giunge allo spettatore, come cosa fatta, accumulata, disposta ordinatamente e diligentemente nei secoli scorsi, per la dilettazione nostra, — siffatta sterminata quantità di forme richiama al pensiero tutte le vite umane che ivi si svolsero, tutte le passioni che qui (in una obliqua e felice deviazione degli effetti) si manifestarono o trovarono conforto, tutte le speranze, gli amori, gli odii, le preoccupazioni, i disinganni, che accompagnarono il martellamento assiduo di tanta pietra, l'innalzamento vertiginoso di tanto peso. Le centinaia e le centinaia di lavoratori che posero mano al tempio, balzano alla fantasia dello spettatore.

Ma poichè esssi non sono che fantasmi, l'opera si rivela un momento come l'inane affermazione di quelli che furono vivi, contro la morte che pur li travolse — tutti — in un unico baratro di oblio.

E' la percezione acutissima di una grandiosa imagine di immanenza della morte nella vita universa, quella che tocca l'animo del riguardante.

Ma la triste allucinazione cede presto il passo alla notizia schietta della realtà.

Le creazioni individuali infinite onde la trama del Duomo è intessuta, libera ognuna da preordinazioni sistematiche e da costrizioni esteriori, si dispongono gradatamente in una vaga serie cronologica ideale, conforme lo spirito del tempo onde trassero le loro singolari espressioni; e la bella teoria si avanza, dalle prime energiche e quasi rudi manifestazioni, si avanza lungo i secoli, continua, ininterrotta, placida, sicura, fino a noi; e tuttora — cominciamo ad avvertire — si svolge, almeno potenzialmente, sotto i nostri occhi. Ed ogni piccola parte armonizza col tutto insieme, balzandone imperioso un Verbo di unità morale che trae sua forza soltanto dalla stessa libertà perfetta onde l'artista — buono ed inconscio, — rivelando la sua bontà, non potè non adagiarsi in quell'ordine che procede dal consenso dei cuori conformi.

Oh, non è quella la morte! Quella, anzi, è la vita vera. E' la successione del tempo risolta in una complessa permanente delimitazione sensibile dello spazio. Ho reso l'idea? Vive ancora il Duomo, come centro di energie estetiche, come coordinatore di affetti purissimi (perchè quasi ogni parte sua si rivela — nel palpito dell'artefice che vi attese — come un atto d'amore). Vive; e con lui vivono i nostri dolci padri in quanto ebbero e mostrarono di amore per lui, per la bellezza della forma, per la bellezza della idea onde la forma si era spiccata; Vive: a dar conto pure di un fatto sociale grande: l'anarchia (nè la cruenta parola desti

fremiti di orrore) è, come dire? il suo « processo formativo ». Consenso spontaneo di cuori nella più perfetta libertà di azione individuale: concorso armonico di libere personalità alla formazione collettiva di una bellezza sola, superiore.

II.

Per queste vie noi dalla considerazione immediata dell'opera d'arte concreta siamo condotti ad intravvedere quello che si potrebbe chiamare il carattere sociale dell'arte, così come, nell'accingerci ora a scrivere, ci proponemmo di indicare nelle sue linee fondamentali.

Ma giova subito riconoscere come siffatto allargamento della vita individuale nella vita disinteressata collettiva, siffatto proiettarsi della singola azione nella durata e continuità storica, quale noi avvertimmo a proposito di un mirabile monumento d'arte, sembri contrastare a quei principii su l'indipendenza e su l'aristocrazia nell'arte che pure costituiscono quanto di più serio e di più solido le ricerche positive degli ultimi tempi hanno potuto chiarire intorno al tema che ci occupa.

Sembra, abbiamo detto. Vediamo quanto alla realtà corrispondano le prime apparenze.

III.

L'amico carissimo Romualdo Giani, in uno scritto « per l'arte aristocratica », pubblicato nel 1896, che dovrebbe trovar posto fra le migliori pagine di critica onde l'Italia dei giovani possa vantarsi, dimostra che « sempre nelle forme prime (dell'arte) è una più o men larga comunione di funzioni. Sempre, la trasformazione a gradi meglio elevati di vita si compie per un procedimento che da azioni generali semplici indefinite, assorge ad azioni speciali complesse determinate. E sempre, ancora, il progresso di una qualunque funzione di per sè presa, corri-

sponde alla indipendenza che essa via via acquista dalle rimanenti, e alla formazione di organi speciali per cui singolarmente dalle altre si esprime ».

Le manifestazioni estetiche sono negli inizi intrecciate alle altre manifestazioni della vita, confuse con esse e da esse dipendenti; e vi attende, non una parte dell'organismo sociale che ne abbia speciale officio, ma la moltitudine intiera.

Prima a sorgere tra le forme dell'arte è la danza rappresentativa. Lentamente, scrive il Giani, col progredir dei costumi e più col sorger di classi nell'associazione, la danza si allarga a modi meglio complessi, abbraccia una più ampia cerchia di atti, assume forme particolari per ogni casta, e mentre più e più si affranca dalle altre espressioni della vita collettiva, cede a grado a grado al delinearsi e all'affermarsi dell'elemento individuale. « Ai capi e ai primi fra i guerrieri spetterà nei festeggiamenti della vittoria e nei giochi e nelle onoranze funebri il luogo eccelso; per essi la danza d'amore intreccierà le ghirlande di più delicato artificio e di più inebrianti profumi; nelle accolte del popolo orante e nelle cerimonie religiose tutte, la direzione prima, il principal cômpito poi, saranno assunti dai sacerdoti, erettisi a custodi delle antiche tradizioni, e a regolatori, in lor vantaggio, dei riti. La danza non è allora più la inconscia e informe manifestazione d'un sentimento comune costretto a pochi atti essenziali, ma già appare veramente trasformata in una complessa successione di riti, che la fantasia del popolo — dominata dal mistero e scoprente in tutta la circostante natura, nei campi e negli abissi e nei cieli e nelle acque, anime attive innumerevoli bene o male augurose — di continuo arricchisce d'imagini varie e riordina a forme novelle, a circondar con simboli vivi gli eventi più importanti della vita individuale e i più solenni momenti dell'esistenza collettiva ».

L'espressione poco per volta cessa di essere

informe, e gradatamente si fa più pensata, mentre i mezzi che si adoperano diventano dal canto loro sempre più consapevoli e rivolti a fini determinati. « Si vogliono raffigurare scene di cui son chiari al pensiero i successivi momenti. Queste scene importano bensì alla tribù intera, ma più particolarmente si riferiscono quando all'una quando all'altra parte di essa: di qui una prima distinzione fra spettatori ed attori. Ancora, esse si compongono di azioni talora varie, spesso anche complicate di molte vicende; di quì, tra gli attori, una distribuzione di cômpiti e di uffici. Alle grida assordanti e al coro uniforme succedono così le melopee alternate — espresse cioè prima da una sola voce o da poche, poi ripetute quando interamente quando in parte soltanto da tutti (e in ciò è l'origine del ritornello, vivo tuttora nella canzone popolare, abbandonato quasi affatto dalla lirica d'arte individuale); alla mimica indistinta e confusa sottentra la multiformità ordinata e regolare delle attitudini e delle movenze e dei gesti; al frastuono degli strumenti a percossa, onde da principio si compone tutta l'orchestra, segue la varietà dei suoni dovuta alla ricerca di nuovi mezzi e alla scoperta di espressioni musicali ad ora ad ora più riccamente diverse ». E questa è già veramente arte; arte ancora asservita alla religione e alle altre manifestazioni utili della vita collettiva, ma già accennante a separarsi da esse in una più sicura indipendenza.

« Nel tempo stesso, col progredir del linguaggio, la parola ritmica, lenta sgorgante nella declamazione e nella melopea — la parola enfaticamente recitata e cantata — si scioglie dalla danza collettiva; e agli innumeri fantasmi dell'anima popolare dà essa le nuove forme sensibili, e li circonda essa con le maliose apparenze dell'arte. Come l'importanza della mimica tanto più scema quanto meglio la lingua assorge a mezzo d'espressione indipendente, la rappresentazione di danza cede o si restringe dinnanzi al soverchiare del canto. Ormai in questo

si accolgono gli elementi mitici ed epici che vedemmo prima diffusi; racconti di avventure e d'imprese in cui il nume solare già si trasforma o già appare umanato in eroe, frammenti di leggende o di storia, ricordi di tradizioni antichissime corrono di bocca in bocca, si trasmettono dall'una all'altra generazione, conservati nella virtù inalterabile del ritmo ».

« E' la materia dell'epopea. Ed ecco, a raccoglierla e a riordinarla e a ricomporla, sorgono per ogni dove i poeti cantori ». L'epica, presso tutti i popoli, attraversa tre momenti: la creazione della leggenda comune, il determinarsi e il fissarsi dei vari episodi che la compongono in canti per lo più frammentari e staccati, il riordinarsi di questi canti in aggruppamenti via via più vasti fino alla armoniosa unità del poema. Orbene, il primo momento è, nel senso più rigoroso della parola, collettivo — il popolo crea ed esprime; il secondo non è collettivo che in parte — la creazione popolare si atteggia nel canto individuale (spettatrice ora, e non più attrice, la moltitudine); nell'ultimo l'opera del poeta prevale. E il poema veramente annunzia che l'età dell'epica è giunta al suo termine, e splendidamente la chiude.

Quanto alla lirica, prosegue il Giani, le cui ricerche noi riduciamo a pura forma schematica togliendo loro tutta la mirabile ricchezza di esempi dimostrativi onde traggono singolare bellezza e forza di persuasione, ch'ella sia stata arte collettiva alle origini può parer strano a chi è avvezzo di considerare questa come la più liberamente soggettiva fra tutte le forme della poesia. Pure, il canto individuale non fu da principio se non un frammento della composizione corale a tutti conosciuta; e non pur la lirica si svolse dal coro, ma corale si serbò gran tempo tra mezzo a popoli di democratico reggimento; e tale persistette a lungo presso la gente dei Dori, cantata a piene voci al suono di vari stromenti e misurata al ritmo di danze armoniose, innanzi ai templi e attorno alle are,

nelle pubbliche feste civili e religiose, — espressione di sentimenti, di pensieri, di desideri e di affetti comuni ».

E da una pubblica festa religiosa, dalle imaginose forme di un rito sacro, dalle cerimonie rappresentative d'un culto comune, trasse pur le sue origini il dramma, ovunque si svolse per virtù propria, nell' India e nella Cina (vedemmo recentemente in Italia rappresentazioni drammatiche giapponesi ove il ricordo della in distinzione primitiva è tuttora evidente), in Persia e in Grecia e presso i popoli cristiani dell'età di mezzo. Su lo svolgimento della drammatica nella Grecia antica scrive l' Inama; « Pare che nell'esaltamento prodotto dalla vivacità stessa del culto dionisiaco, qualcuno di quelli cui era più specialmente affidata la organizzazione della festa incominciasse o a rappresentare esso medesimo o a far rappresentare da altri il dio stesso in persona anzi che esporne semplicemente le vicende, e che il coro assumesse la parte dei numerosi seguaci di lui. Così si iniziava una specie di rappresentazione drammatica assai rudimentale ancora, in cui le parti erano divise fra un attore il quale rappresentava Bacco, e il coro. A questo spettavano esclusivamente i canti lirici, all'attore la parte espositiva, ad esso pure sostener col corifeo una specie di dialogo In tal modo il ditirambo accoglieva in sè una modificazione eminentemente drammatica. Alla rappresentazione delle vicende del dio Bacco si osò poi sostituire quella delle avventure di qualche altro eroe, e un po' alla volta tutto il mondo eroico offrì abbondante materia di rappresentazione ». Dopo ciò, commenta il Giani, parrà naturale che anche il teatro moderno abbia nello svolgimento suo obbedito ad una stessa legge: sorto pur esso dalla celebrazione d'un rito religioso, nato dramma liturgico nel tempio, diventato *laude dramatica* e *devozione* tra le pie congregazioni dei fedeli, innalzatosi a fine estetico e a pubblico spettacolo nei *misteri*, trasfor-

mato e ricreato a rappresentazione della vita e dei costumi nei capilavori d'arte individuale.

Su le altre arti scrive lo Spencer: « La pittura e la scultura ebbero comune l'origine con la parola scritta; si svolsero cioè dalla antichissima iconografia murale direttamente collegata con la prima forma di reggimento politico. Popoli selvaggi, come gli Australiani e le tribù dell'Affrica meridionale, dipingono pure ai nostri giorni personaggi ed avvenimenti su le pareti dei sotterranei da essi considerati come luoghi sacri. Presso gli Egiziani come presso gli Assiri, le pitture murali servivano a decorare il tempio del dio e il palazzo del re (che erano negli inizi una cosa sola) e apparivano perciò appunto funzioni di governo al modo stesso che le pompe politiche e le feste religiose. E funzioni di governo furono ancora in quanto rappresentavano il culto del dio nazionale, le vittorie e i trionfi del re indiato, la sottomissione a lui dei vinti e il castigo dei ribelli; e in quanto erano produzioni di un'arte venerata dal popolo come un mistero sacro. Da queste rappresentazioni imaginose sorsero da una parte la parola scritta, dall'altra — con la pittura — la statuaria. Si cominciarono a semplificar le figure più familiari col mezzo di abbreviazioni simili a quelle di cui ha esempi infiniti la scrittura nostra; si formò così tutto un sistema di simboli, la maggior parte dei quali non aveva che una somiglianza remota con la cosa rappresentata. E nacque per tal modo la scrittura geroglifica, imitativa e simbolica. Nel tempo stesso le imagini dei numi e dei re, degli uomini e degli animali, che prima erano semplicemente distinte per mezzo di linee intagliate e colorite, furono più nitidamente separate quando prevalse l'uso di togliere con lo scalpello gli spazi che erano tra l'una e l'altra e di colorarli singolarmente in guisa da riuscire a una sorta di rozzo bassorilievo dipinto. La statua, ignota ancora agli Assiri (?), presso i quali la scultura appare sempre incorporata con l'edificio, fu

creata, sembra, dagli Egizii; e le più antiche, che le reliquie della loro civiltà ci dimostrano, serbano tuttavia nella forma il vestigio dell'origine prima, e nell'ammasso di pietra cui è collegata tutta la parte posteriore del corpo esse ricordano il pezzo di muro al quale, un tempo, il bassorilievo era unito ».

Come dunque la danza primitiva ebbe i germi di tutte le arti del ritmo, così l'iconografia murale ebbe in sè, secondo l'espressione del Gioberti, « abbozzati, inviluppati, implicati, confusi i germi della statuaria, della ornamentazione e della pittura ».

E in quel parziale ritorno a condizioni originarie onde, come primo notò il Vico, si caratterizza il medioevo, torna il fatto a rivelarsi, se anche con qualche minor evidenza di caratteri. « E veramente, scrive il Giani, la pittura dell'evo medio che su le pareti della chiesa, nei portici e negli atrii, e nel cimitero e nei chiostri, narrò ai fedeli raccolti le istorie della tradizione religiosa, e la scultura che gli orrori della mistica leggenda moltiplicò a terror dei credenti, popolando de' suoi mostri la penonbra interiore del tempio, prodigandoli su le facciate, facendoli ricorrere attorno alle porte, sui capitelli, entro le lunette, nei bassorilievi e nei fregi, trascorrendo ad effigiare persin gli arredi; che altro ci appaiono se non forme immaginose di un comune linguaggio primitivo? » Espressioni dell'universale sentimento religioso, le arti figurative del medio evo si svolgono a preferenza nel tempio. « E nel tempio pure si svolge la prima forma di musica dei popoli cristiani, il canto gregoriano; e sorge pur essa non in un intento d'arte, ma spontaneamente da un officio comune, dalla celebrazione cioè del mistero religioso, dalla declamazione del testo sacro, mentre la liturgia si estrinseca nella forma rituale. Ora, nel canto gregoriano — come nelle arti figurative medioevali — è essenzial carattere la mancanza di ogni espressione individuale ».

Il Rinascimento, come è noto, fu tutto una

consapevole, valida, assidua reazione allo spirito mistico cristiano. L'opera dell'artefice ha ormai un solo fine supremo — il piacere; un solo culto — la bellezza; una sola norma — il gusto dei più raffinati. « L'artefice, scrive il Taine, non segnava una linea che non fosse l'espressione d'un sentimento personale », E il Giani: « Poi che dominatrice è la bellezza, Tiziano Vecellio può bene, come l'Ariosto, svolgere dilettosamente la sua facoltà creativa e riprodurre moltiplicata per mille aspetti la sua serena fantasia. Poi che signora è la forma, è pur gloria a Benvenuto Cellini il proclamare supremo vanto dell'artefice l'imitazione perfetta del corpo nudo. Poi che aristocratica è l'arte, può ben sorgere Leonardo da Vinci ad ammonire (e nella frase si riverbera fulgidissima l'ideal luce del tempo) che l'artefice ha da essere, sopratutto, un solitario. Qui davvero non occorrono nè commenti, nè riscontri. L'età più gloriosa delle arti moderne è pur quella in cui più esclusivamente fu inteso e più intensamente proseguito il fine del diletto; quella in cui più individuale fu l'espressione e più aristocratica la coltura ».

Invece, ogniqualvolta all'arte si impone un fine che le è estraneo, essa è tratta di necessità a decadere. Esempio tipico la letteratura patriottica e popolaresca italiana del secolo scorso; la lirica del Mercantini e del Berchet e del Rossetti, i drammi del Pellico e del Niccolini, la prosa dei manzoniani, la critica del Maroncelli. Si volle allora, come taluno direbbe, agire sulla collettività del popolo; « e l'arte, commenta il Giani, che nel periodo neoclassico aveva dato splendori vivissimi e tuttavia folgorava nelle pagine aristocratiche del Giordani e nella elegia dolorosa del Leopardi, abbiosciò miseramente nella ripetizione di pochi concetti comuni, digradò a una forma in cui, con la violenza degli effetti, con la volgar sciattezza dell'espressione, coi facili ritmi concitati, rivissero tutti insieme i rozzi artifizi della estetica primitiva ed incolta ».

IV.

Questo il pensiero del Giani. In conforto del quale, benchè non ne abbisogni affatto, aggiungerei per conto mio un'altra osservazione.

E' noto nella biologia come i periodi delle origini di organismi affini, abbiano caratteri analoghi: così vedemmo analogia fra l'arte primitiva delle civiltà antiche e l'arte di quella civiltà nuova che dovette in qualche modo rifarsi da capo lungo i secoli oscuri del medio evo. Ugualmente fummo avvertiti come anche per le manifestazioni artistiche corra quell'altra legge biologica, per cui la degenerazione di un organismo si annunzia e procede coll'apparire di forme e di modi che ripetono in somiglianze, più o meno remote, le forme e i modi delle origini.

Orbene, una terza legge biologica ricorre nella evoluzione del fenomeno artistico ora accennato; la legge, secondo l'espressione di Ernesto Haeckel, *ontogenetica*, per la quale l'evoluzione dell'individuo ripete in breve tempo tutta l'evoluzione della stirpe a cui l'individuo stesso appartiene. L'arte è atteggiamento della società umana. L'individuo, giunto alla vita in epoca di umanità largamente evoluta, segue nelle sue percezioni estetiche lo stesso cammino tracciato dalla evoluzione sociale delle manifestazioni artistiche. Dapprima egli non percepisce la bellezza dell'opera d'arte, se non attraverso i più comuni stati commozionali ridesti dall'opera in rapporto alle circostanze onde essa si rivela. Poscia discerne i rapporti necessari da quelli accidentali. Poscia ancora, col procedere del tempo e più con l'affinarsi della educazione estetica, pur essendo sempre le medesime le forme esteriori impressionanti i sensi e la mente, la commozione è susseguita da uno stato di relativa impassibilità. E, dato che di una vera bellezza si tratti e che questa si continui a percepire, in tale impassibilità più sicuro è il giudizio, più sagace la scelta, e più preziosa la

gioia. E questa è maggiore ricchezza, perchè a destare i primitivi stati emozionali basta, per chi è sufficientemente evoluto, il ripiegarsi su sè stesso e l'immedesimarsi con l'esteriore natura in una improvvisa e facile e mobile creazione artistica interiore, quando siasi acquisita, attraverso le conoscenze e le esperienze precedenti, la capacità di ottenere ciò senza l'indicazione e la guida o la suggestione dell'opera altrui. E questo è progredire; e progredire meglio che altri è differenziarsi.

Così (mi sia concesso richiamarmi ancora una volta al Giani), risalendo alla materia inorganica, dalla nebulosa primitiva in cui la forza è latente e in modo uniforme diffusa, per successive fasi, ciascuna delle quali è, come dice l'Ardigò « un distinto verso la predente ed un indistinto verso la seguente », si perviene « a tutto un concerto di forze con determinazioni svariatissime, manifestantisi in direzioni, velocità, periodi e ineguaglianze diverse ».

V.

Queste idee, così semplici ed evidenti, con maggiore o minore determinatezza e consapevolezza pervenute ai cervelli piccini di taluni poco corrisposti corteggiatori della Bellezza (con la B maiuscola), diedero poi luogo a parecchi malintesi. Da un lato si volle affermare una spuria aristocrazia nell'arte, una contraffazione di aristocrazia contro la quale è ozioso l'agitarsi e il discutere; dall'altro, non avvertendosi l'equivoco che si celava in siffatti atteggiamenti, si corse alle inopportune difese, predicando le ragioni dell'*arte popolare:* — e con questa parola si intendeva significare proprio un'arte inferiore, che alla generalità del momento si adattasse.

Questo si predicava, mostrando di non avvertire che invece una vera e propria *arte popolare* dovrebbe dirigersi alla conquista di quella più larga generalità, che è data da tutte le se-

polte e nondimeno efficienti energie del passato, e da tutte le forme onde il genere umano proietta nei progressi avvenire le sue potenziali energie del presente.

Elevazione dell'arte non è nella creazione industriosa di piccoli canoni tecnici correnti in un cerchio ristretto di persone, onde queste, distinguendosi, non per forza naturale ma per istudiate complicazioni di effetti innaturali, possano trarne illusione di superiorità. Elevazione dell'arte è invece nella più diretta e nella più completa affermazione dell'individuo, così come sinceramente abbisogna di manifestarsi agli altri o a sè stesso. Allora ne avviene che, la natura umana essendo fondamentalmente uguale in tutti gli uomini, la più schietta espressione della personalità singola, conservando i caratteri della individualità, derivi pure dalla sua completezza la maggior somma di rapporti con quanto costituisce l' insieme delle altre personalità umane; ne abbiano queste o non ne abbiano una coscienza qualsiasi, poco importa, — l'opera d'arte giova anche alla determinazione di siffatta coscienza.

E tale è quell'allargamento della vita individuale nella vita disinteressata collettiva, quel proiettarsi dell'atto singolo nella durata e continuità storica, sotto forma di manifestazione artistica permanente, che noi avvertimmo al principio di questo scritto. Siamo nel campo della legge suprema di ogni formazione naturale: ogni *reale*, come si esprime l'Ardigò, risulta dalle efficienze combinate della serie infinita dei momenti precedenti e della serie in finita delle cose coesistenti. Nel campo del pensiero a questa legge corrisponde il principio che alla massima specializzazione corrisponde la massima generalizzazione, fino a determinarsi come limite matematico del processo mentale l'identificazione del fenomeno individuo con la universale realtà, per il complesso dei rapporti che legano l'uno con l'altra.

Ecco per qual via si avverte come l'arte non

possa equamente pretendere di isolarsi dalla vita collettiva. Si discutono le ragioni di quello che usa chiamarsi *il pubblico*. Ma per l'artista non è indispensabile folla e contemporaneità di fautori; « non ne occorrono a lui, come scrive il Dossi, nè centinaia e neppure ventine a un tratto; gliene bastano pochi, uno anche, purchè siano degni, a loro volta, di lode e purchè si succedano — sentinelle d'onore del nome suo — fino al più lontano avvenire. La votazione per la durevole gloria di un artista non si chiude in quel medesimo giorno in cui viene proposta, ma le urne rimangono aperte nei secoli ». Bisogna pertanto distinguere il pubblico dell'ora che volge, l'agglomerazione di un certo numero di persone in un dato tempo e in un dato luogo, coi transitori preconcetti della moda, con le storture di una mala educazione, con le preoccupazioni conturbanti delle vicende d'ogni natura onde può momentaneamente essere distratto o traviato, con le imperfezioni di una inferiorità naturale che attende a salire, — bisogna distinguere, dicevamo, questo pubblico da quell'altro che risulta dal più largo consenso possibile di uomini nel tempo e nello spazio, attraverso tutte le purificazioni dei giudizi che sono date dal confronto, dall'analisi, dalla selezione, dall'esperienza insomma dell' *homo noumenon*, come direbbe il Kant, dall'esperienza accumulata per l'opera delle generazioni susseguentisi, — quel pubblico che Riccardo Wagner attendeva ed attende nei secoli per l'opera sua, ricomponente l'originaria unità delle varie forme dell'arte, ma tesoreggiante tutti i risultati della distinzione precorsa.

Perchè l'arte, che è culto e sviluppo del bello, è pure, in conseguenza di ciò, la più larga comprensione ed affermazione della Realtà; ed è bisogno fondamentale della natura umana perseguire il raggiungimento di una ideale identificazione della coscienza (dico *coscienza* e non *conoscenza* perchè intendo cosa assai più larga del raziocinio, della logica, della formula) con

la realtà universa. E così noi vediamo, come nota il Tarde, che base del giudizio artistico (e di ogni altro giudizio sociale) è il grado di intensità o di generalita del bisogno al quale l'opera risponde, e il grado di forza e di giustezza onde è data la risposta; per modo che (talvolta, sia pure, con deviazione dal cammino diritto della perfezione, ma sempre, nel complesso dei fenomeni e dei momenti, con un definitivo risultato di progresso) quando un bisogno si è fatto molto intenso e molto diffuso in seno ad un popolo o ad una generazione di questo popolo, riesce ad imporsi incoscientemente (poi che ognuno trae la vita dall'atmosfera che lo circonda) anche ai riformatori, anche ai più risoluti assertori della individualità, — ed informa di sè, quel bisogno, l'opera dell'architetto e del pittore, del musico e del poeta. L'arte e la vita, secondo l'espressione del Guyau, sono una cosa identica: l'affermazione, certo, è iperbolica; ma rimane con buon diritto ad indicare come l'arte sia l'espressione più nitida della immanente tendenza della personalità umana alla più intima comprensione ed alla più energica affermazione della vita.

L'arte infine, come avverte lo Spencer, ha rapporti profondi ed immediati con l'amore. Vedremo più avanti quale preciso significato conviene dare a siffatta affermazione; per ora ci basti notarla, per rilevare come l' *isolamento* dell' arte (da non confondersi con l'appartarsi materiale dell' artista da quel minuto commercio con gli uomini che lo distraggono) non possa apparire quale indizio di perfezione (nelle linee generali del processo evolutivo, mentre nelle singole sue fasi episodiche può essere altrimenti), dacchè l'amore vuole comunione di spiriti umani.

L' amore! Ecco il nostro Duomo in certe asciutte, limpidissime, ventose giornate di marzo, quando la nostalgia dolce di ignote giovinezze si mescola col tumulto virile delle sane passioni rinascenti! Il Tempio ride ora la risata colos-

sale di un semidio pazzo e giocondo. I santi di pietra, dall'alto dei pulpitini rabescati, predicano e proclamano, con una loro mimica dalla inverosimile ricchezza di atteggiamenti, con una loro enfasi curiosamente persuasiva, la forza di una fede (poichè nelle fedi è la forza), e la gloria rude e la passione intensa dei nostri antichi padri. Tutto si agita, intorno, si avvolge, si incrocia, e ride, e ride, e sale, disciogliendosi a grado a grado ed affinandosi, sottilizzandosi alla fine in una serena compostezza di preghiera amorosa (il profilo diritto della guglia maggiore taglia con risoluta nettezza l'azzurro profondo), che si spinga al cielo nella visione della Vergine pura e trionfante.

Idealità sorpassate? Niente affatto! Noi, come l'antico artefice, sentiamo lo stesso palpito. L'oggetto materiale in cui s'appuntava il desiderio di purificazione, la brama di elevazione, è mutato. Che importa a queste dolci attese del sentimento umano, quando la loro sostanza e la loro forza sono identiche, e quando la manifestazione loro esteriore con l'opera d'arte si porge ad esse come pegno di conquista, come sprone alla vittoria, come gratitudine per la fiducia nel bene onde l'artefice lasciò segno comunicativo nel lavoro della sua mente, nella fatica del suo braccio? E' amore, dicevamo; cioè comunicazione di affetti, commercio spirituale di personalità umane.

VI.

Ma qui si affaccia un altro problema. L'arte aumenterebbe, si dice, la gioia della vita; non ad altro si dirige pure la morale. L'arte, dunque, in quali rapporti dovrà trovarsi con la morale? sarà a questa subordinata?

Generalmente in proposito si equivoca: l'uso dei vocaboli astratti è, di vero, assai pericoloso, quando non si abbia cura di precisare bene il significato che nel discorso si intende di conferire ai vocaboli stessi.

Noi crediamo che l' arte nè debba ad ogni costo subordinarsi alla morale corrente in un dato tempo e in un dato luogo, e neanche possa essere, in quanto si manifesti come arte genuina, sostanzialmente immorale.

A proposito della scienza scrive lo Spencer nei *Primi principi:* « Come è funzione dell' osservazione comune di servir di guida alla condotta, così la guida della condotta è l'ufficio pur delle più recondite ed astratte ricerche della scienza ». Vi sono regole di condotta derivate dalla osservazione comune e dalle ricerche anteriori della scienza — più da particolari condizioni degli individui e dell'ambiente. Orbene, si negherebbe la scienza e cioè il procedere del pensiero nella verità, quando si subordinassero le ulteriori ricerche a quelle regole di condotta le quali non sono se non il prodotto delle ricerche precedenti ; — si negherebbe l'affermazione delle maggiori generalità, quando la si coartasse entro le particolarità o le minori generalità già acquisite.

Così diciamo per la morale in via indefinita di formazione, in confronto di ciascuna di quelle imperfette o frammentarie sue fasi che sono rappresentate dalle formule etiche di un dato tempo e di un certo popolo ; così per l'arte, in confronto con queste stesse fasi della morale ed anche con quella più larga raffigurazione di moralità che è data dal processo formativo indefinito della coscienza etica umana ; perchè i due principi camminano di conserva, agiscono vicendevolmente l' uno su l' altro, ma, facendo capo a distinti atteggiamenti della personalità, la subordinazione dell'uno all'altro importerebbe il disfacimento del primo nel secondo, mentre invece se la distinzione di atteggiamenti esiste, significa che è un portato della evoluzione umana, e non può, come tale, essere soppressa da alcun capriccio teorico, cioè formalistico, di qualunque genere esso sia.

Intanto, rimanendoci nel campo dell' arte, quando l'arte è *subordinata* nelle sue forme e

manifestazioni alla direzione impressa dalle contingenti idealità politiche e sociali proprie di un dato tempo e di un dato luogo, può adirittura diventare effettivamente immorale, perchè, come la moralità in genere si affina e si estende col progredire dell'umanità, così le moralità singole del luogo e del momento non sono mai la moralità-limite di tutti i tempi e della umanità intiera: mentre quelle mutano e la fase precedente è sostituita da altra migliore, l'opera d'arte che si subordinò a qualche idealità contingente, invece, rimane anche dopo che il termine per questa subordinazione è trascorso; e il suo anacronismo etico si risolve alla fine in un ulteriore argomento a giudicare della sua intrinseca bruttezza.

Tuttavia, fatta questa riserva, dobbiamo riconoscere che l'arte e la morale si orientano verso lo stesso polo. Ed anzi qui è una delle grandi ragioni per cui riteniamo l'arte prezioso acquisto della psiche umana lungo i gradi della sua elevazione.

Badisi bene. Il dominio della coscienza, nell'individuo e nella società, è ristrettissimo in confronto al dominio dell'incosciente: fra l'uno e l'altro sta poi una zona neutra, ove i sentimenti, le idee, le percezioni, gli impulsi, i comportamenti, vagano in una condizione indefinita e complessa nel campo dell'integra personalità, ed acquistano talora vivezza ed efficacia singolarmente avvertita nell'individuo stesso, mentre talora invece, se pur determinano e caraterizzano della loro concorrente influenza tutto uno stato della personalità, pur non è avvertita in alcun modo da chi la subisce questa loro efficienza diretta. Qui opera tutto il cumulo delle esperienze, delle abitudini, degli adattamenti della stirpe, lungo tutta l'evoluzione umana, dall'ovulo o dal protoplasma originario: e qui si manifestano quelle più larghe e più profonde utilità organiche, le quali nulla hanno a che fare direttamente con le comuni utilità valutate nella esistenza cosciente dei singoli, ma ne sono il pre-

supposto ed il termine ultimo, in rapporto ai più larghi interessi della specie: — qui è il campo di ciò che si chiama sentimento morale, e di ciò che si chiama sentimento estetico; il primo riguardante l' esperienza e l' adattamento accumulati relativi all'*azione*, il secondo riguardante l'esperienza e l'adattamento accumulati relativi alla *percezione*.

Scrive l'Asturaro: « In ogni epoca il sentimento estetico che l'arte presuppone, è eccitato dall' esercizio disinteressato di certe facoltà, le quali risultano non solamente dalle esperienze dei sensi, della intelligenza, della religione, della vita politica e della economia, che l' individuo ha fatte, ma dal cumulo ereditario di tutte le esperienze fatte dall'umanità nell'epoche precedenti ». E l'illustre sociologo, in siffatta direzione di ricerche, mette in evidenza il rapporto che pare a prima vista il più strano di tutti, quello che intercede fra l' oggetto estetico e le esperienze economiche fatte dai nostri antenati. « Al godimento estetico del sole che sorge, sia desso reale o rappresentato, contribuisce tra gli altri fattori la memoria inconscia della gioia di tutti i nostri antenati, che dalla vista del sole arguivano lieta la giornata e fecondo il lavoro. Il piacere estetico di una caccia al cinghiale, o di un lago, o del fiume, o del mare, non sarebbe così forte, se la caccia non fosse stata per lunghi millenni l'unica occupazione di una parte dei nostri antenati e l'unica fonte dei loro beni, se accanto ai laghi ed ai fiumi ed al mare un'altra parte dei nostri avi remoti non avesse passato l'intiera sua vita, traendone l'unico alimento. La visione di un incendio, sia desso reale o rappresentato, non ci attrarrebbe così fortemente, ad onta dei danni che esso produce, e forse non sarebbe estetica adirittura, se il fuoco non fosse stato la prima fonte dei piaceri propriamente umani, e l' assiduo compagno e benefattore dell'uomo nel rigido inverno, nell'aria miasmatica delle paludi, nelle officine; se insomma non si fosse ingenerata un'associa-

zione psichica tra la rappresentazione di esso e il piacere, che, tramandata da un enorme numero di generazioni, si è trasformata da abituale in istintiva ». Ed è a notare poi che il piacere estetico « è eccitato tanto più fortemente, a parità delle altre condizioni, quanto più antichi *e meno contraddetti da ulteriori esperienze* sono queste abitudini e questi istinti, sensori, economici, intellettuali, religiosi, morali, politici, che l'oggetto riesce ad esercitare disinteressatamente ».

Il sentimento estetico e il sentimento morale sono perciò ambedue anteriori e superiori al principio scientifico, perchè laddove la scienza astrae e limita i rapporti della sua considerazione, ivi per contro siffatta limitazione non si verifica: ambedue assai più ancora superiori alla *formula* scientifica, per quella ulterior condizionalità che in quest'ultima è data dalla ferrea ristrettezza della parola, e, ciò che è peggio, della parola irrigidita nel termine tecnico.

Perchè anche tutto ciò che discopre al nostro bisogno di speranza e di fede, scrive il Tarde, una luce inattesa, tutto ciò che concorre efficacemente alla nostra ricerca di un massimo di certezza soggettiva, noi tutto ciò diciamo bello. Così noi usiamo giudicare semplicemente utile una invenzione che reputiamo conveniente a una serie limitata di rapporti conosciuti, giudichiamo vera un'idea di cui crediamo avvertire senz'altro in limiti precisi la sua potenzialità di figliazione mentale; riserviamo invece l'epiteto di bella per una idea che ci appare tale da suggerirne una quantità indefinita di altre *non ancora presenti allo spirito,* o per una scoperta che noi *sentiamo* feconda di scoperte ulteriori e molte ed inattese. Così la bellezza ci appare come il presentimento della verità e della utilità futura, indefinita, piena e totale; — verità ed utilità collettiva, ove si tratti della bellezza artistica. Così infine poichè non è a dimenticare ciò che or ora accennammo su le profonde organiche radici del generale senti-

mento estetico, a ragione il Tarde osserva come il bello sia ad un tempo il fantasma della più larga utilità e la sua anticipata apparizione, l'*alfa* e l'*omega*.

Morale, come sentimento, ed estetica, si pongono dunque a significazione dell' integra personalità umana; mentre il pensiero ne appare come una limitazione, inseparabile dal pregio suo particolare di una specifica consapevolezza.

Ed i reciproci rapporti loro sono questi: di cosa che si presenta come verità scientifica, la ripugnanza del sentimento morale o del sentimento estetico possono essere indizio che, sotto contrarie apparenze, ivi si celi l' errore. Non riusciamo per converso a raffigurarci una analoga correlativa ingerenza della verità scientifica su la bellezza artistica e su la bontà morale. Una certa superiorità riconosceremmo quindi nel principio etico e nel principio estetico; quantunque la constatazione se una affermazione scientifica sia afflitta o non da errore, non possa essere fatta con altri mezzi che con quelli della scienza. Autonomia della scienza, perciò, ma autonomia relativa: non è disconoscibile una sua indiretta subordinazione quale noi ora accennammo. Notisi che intendiamo riferirci al generale sentimento etico ed estetico, e non alle formule onde i sentimenti stessi siano posti da epoche, da luoghi, o, che è peggio, da *scuole* speciali.

Così per i rapporti fra la morale e l' arte. L'arte, come principio generale, non può essere contrapposta alla morale nel suo organismo complesso ed evolutivo (le singole fasi di progressione possono bene, debbono anzi talvolta, trovarsi dissociate nei loro prodotti concreti), come non possono operarsi separazioni radicali di parti nell' uomo, che ne è il soggetto, senza distruggere ciò che lo fa persona. L'arte, come abbiamo già accennato e come dimostreremo ancora, è un agente di armonia sociale; diventa agente di dissoluzione quando essa si trovi in contrasto coi principi etici più diffusi e radicati

presso un dato popolo. Ciò accade per esempio, come nota il Tarde, quando un popolo si lascia passivamente sopraffare dai prodotti di un'arte esteriore, senza farli germinare in un'arte nuova: allora nel nuovo ambiente l'arte si riduce ad una anomalia individuale, disorienta lo spirito tradizionale della collettività senza sostituire un'altra orientazione, ed alla sua volta ne soffre volgendo presto alla decadenza ed al disfacimento. Avverte il Burckardt, a proposito del classicismo pervadente l'Italia nel secolo decimosesto, come gli antichi recassero offesa alla particolare moralità del tempo, senza sostituire la propria; « perfino in materia di religione l'antichità agiva su l'Italia del cinquecento sovratutto per il suo lato scettico e negativo, poichè non poteva seriamente porsi il quesito su l'adozione del politeismo d'altri tempi ». Fatto è che l'arte allora, agghiacciatasi nella riproduzione supina del classico, decadde presto miserevolmente.

Un'opera d'arte, dunque, che scuota violentemente le basi del comune sentimento morale, non può essere buona opera d'arte, se anche le momentanee deviazioni del gusto la facciano apparire diversamente. Ma il giudizio su di essa deve essere dato coi mezzi e coi criteri proprii dell'arte, non con quelli proprii della morale. Come fu detto del paesaggio, così si può dire di ogni manifestazione d'arte, che è uno *stato d'animo*, anzi un complesso di stati d'animo in una armoniosa e felice conciliazione, resi per questa via più chiari e vigorosi, e convertiti da elementi individuali, attraverso l'opera, in elementi sociali. Così accade: l'uomo e una determinata realtà chiariscono in una rappresentazione sensoria ed intellettuale i proprii rapporti attraverso l'opera d'arte; ove effettivamente la cosa si operi in termini adeguati, il risultato non può che trovare consonanza, e non porrà dissonanza alcuna con quell'altro bisogno, che ha l'uomo, di conformare la propria condotta alla realtà stessa, quale è dato dal principio morale; però non

della propria immoralità, quando una vivace dissonanza si avverta, l'opera d'arte sarà afflitta, ma della propria bruttezza, — e, nello stesso campo, su le norme della bellezza l'uomo deve provvedere alla miglior creazione artistica.

E ciò senza calcolare l' importanza di quelle deviazioni individuali o sociali del sentimento etico, che non rappresentano le ragioni vere e fondamentali della moralità; senza tener conto anche della efficienza di quelle necessità, pure morali, relative a particolari contingenze di cose, di persone, di tempi, che non possono entrare nel quadro generale della evoluzione umana. A proposito di che, il disaccordo fra questi atteggiamenti e la vera arte si fa talvolta inevitabile; e l'arte può, non curandosi che della bellezza, trasformarsi allora indirettamente in vigoroso richiamo ed impulso verso una moralità più larga e superiore. Allora anche nel perturbatore di un ordine stabilito si avverte, attraverso l'opera d'arte, e si presagisce l'ordinatore di un'armonia futura, più larga e più possente.

D'altra parte, in un ordine diverso di correlazioni, il giudizio sulla condotta altrui, ed anche sulla condotta propria, è assai spesso mal sicuro: l'analisi di tutti i coefficienti di una determinazione umana, che soli possono portare alla valutazione adeguata della sua moralità, è bene spesso incerta. Più facile, talora, il giudizio sulla bellezza sua. Allora l' educazione del criterio estetico soccorre alle deficienze immancabili anche alla migliore disposizione etica. Quante volte così di un atto semplice della vita famigliare, come dell'alta deliberazione di un uomo di Stato, nella incertezza e nella complessità indefinita dei motivi coscienti ed incoscienti che lo informano, l' apprezzamento migliore è ancor quello dell' istintivo e profondo senso umano per cui lo si avversa invincibilmente come brutto, e lo si gradisce come bello! E quale insperato conforto la gioia che si ritrae gustando la bellezza di un atto che già deve essere apprezzato come buono e come utile!

Per queste vie, ecco l'arte a recar gioia agli uomini, fortificandone la personalità in quella stessa direzione di avanzamento per cui le regole della condotta morale li traggono alla conquista delle maggiori e più larghe utilità; eccola a recar una sua gioia particolare preziosissima, poi che non le occorre dispendio, traendo dalla contemplazione della regolarità nei rapporti dell'uomo con gli altri uomini e con la natura, una propria ragion di soddisfazione, un particolare senso di sicurezza e di fiducia, una calma di giudizio che da altra fonte non si saprebbero derivare.

VII.

Piacemi a questo punto riferire sommariamente ciò che in proposito scriveva in una sua prolusione pubblicata nel 1893 l'Asturaro, scienziato che onora l'Italia e i cui grandi meriti, per uno strano oblìo degli studiosi, sono lungi dall'essere riconosciuti come si meriterebbero.

« L'eccitamento estetico, scrive l'Asturaro, è impossibile allo stato puro, cioè indipendentemente da qualunque altra funzione psichica, perchè quand'anche riuscissimo a fare astrazione dalle nostre esperienze individuali e dalle associazioni in noi stabilitesi mediante l'educazione, non potremmo prescindere dalle esperienze ereditarie e dalle associazioni inconscie. Se con la formola *l'arte per l'arte* si dovesse intendere questa indipendenza del piacere estetico da qualunque altro piacere e sentimento, essa sarebbe subito da respingere come assurda ». Ma ciò non significa che l'arte debba essere convertita in *mezzo* per raggiungere risultati che le sono estranei, debba essere posta al servizio della morale, della religione, della scienza, della politica o delle cosidette... rivendicazioni sociali. « Negli albori della vita civile il potere politico assoggetta l'arte come ogni altra attività sociale, e finchè l'individuo rimane esso stesso uno strumento in mano dello Stato,

questa condizione dell'arte non può mutarsi. Solo quando l'individualismo insorge, l'arte comincia a manifestare fini proprii, e quando ella ha acquistato coscienza perfetta di questi fini proprii, il che si vede solo nell'epoca più recente della storia umana, sorge la formula: *l'arte per l'arte*. Questa formula è il prodotto dell'evoluzione delle varie funzioni sociali, che, dapprima mescolate e confuse, si distinguono a mano a mano l'una dall'altra, pur restando collegate tra loro da molteplici vincoli. Essa è perciò un prodotto immensamente più perfetto dell'arte come mezzo. E questa maggior perfezione è visibile in un duplice fatto; e primieramente in ciò che il libero gioco delle rappresentazioni, come lo chiama il Goethe, viene impedito in grandissima parte dal fine a cui ella è costretta a servire; e in secondo luogo in ciò che l'artista, il quale si propone di moralizzare o di sostenere la religione o di celebrare le glorie dello Stato, è costretto a preferire della contemplazione del mondo quella parte che meglio risponde a tali ideali: oggetto dell'arte saranno i modelli di virtù, di coraggio, di pietà; e la natura resterà decimata. Laddove dell'arte come fine a sè stessa oggetto sarà la vita dell'universo in tutta la sua pienezza, in tutti i suoi stati anco bassi o morbosi ».

Ma sarebbe errore confondere il fine cosciente, voluto, dell'Arte, con l'intimo valore intellettuale, morale, religioso, politico di essa. « Che l'arte si distingua, evolvendosi, dalle altre attività sociali e cessi di servire *deliberatamente* ad esse, non vuol dire che se ne separi ed *isoli;* ciò che sarebbe impossibile. Il sentimento estetico continua a dipendere in cento modi dagli altri sentimenti dell'uomo sociale, e l'arte ad essere legata da molteplici vincoli alle altre produzioni sociali ».

L'opera d'arte, come fu ripetuto le mille volte, ci dà l'impressione soggettiva, individuale, che una data scena o un dato fantasma producono nell'anima dell'artista; per lo meno ci presenta

il modo, il *tono*, onde costui ebbe a preferirli; — e, così informata ed individualizzata, giunge allo spettatore. Orbene, queste condizioni dipendono anche « dallo stato intellettuale, morale, religioso, sociale, e variano insieme con esso. Dunque se noi e l'artista siamo affatto diversi ed opposti, s'egli rappresenta per rispetto a noi un grado inferiore della evoluzione umana, la sua impressione sarà in disarmonia colla nostra, non riuscirà mai ad essere assimilata o, come dicono gli psicologi, *appercepita* dalla nostra coscienza, ma resterà come una nota stridente ed ingrata, che violerà il nostro senso estetico ».

Nè giovano ad argomentare in contrario il godimento e l'ammirazione destati in noi da opere d'arte dell'antichità, anche là dove discordano violentemente dalle abitudini intellettuali e morali della civiltà nostra; perchè ivi la considerazione del prodotto storico determina un processo complicato interiore, per cui si crea nuova materia di compiacimento artistico nella raffigurazione del momento sociale oltrepassato, fatto alla sua volta spettacolo attraverso l'opera d'arte. In altre parole: qui lo spettatore si fa alla sua volta artefice. L'obbietto della percezione estetica è sdoppiato: originariamente l'obbietto era il *tema* dell'opera d'arte; adesso, attraverso la storia, è ancora quel tema, ma vi si aggiunge l'opera d'arte stessa, considerata come espressione di una determinata psiche sociale nella parte ove sentiamo di non aver con quella comunanza di sorta.

Ad ogni modo, conchiude l'Asturaro, il bisogno dell'arte come mezzo, a quando a quando risorgente nella società nostra con forza soverchiante ogni altra tendenza, come vedemmo pur ieri nella generosa follia patriottica degli Italiani pervasi dalla irresistibile aspirazione alla indipendenza ed alla unità del loro paese, è però enormemente scemato nel corso della storia umana. « E quando i problemi fondamentali che concernono le basi dell'esistenza e del benessere

sociale saranno tutti quanti risoluti, quando la distanza intellettuale fra l'artista e il popolo sarà scemata, e i mezzi diretti di educazione e progresso sociale, la scienza, le scuole, la stampa, saranno universalmente diffusi, possiamo prevedere che quel bisogno perverrà al suo minimo, e la differenziazione dell'arte al suo massimo. Allora essa si proporrà costantemente come suo unico fine il godimento estetico, e spiccherà voli più liberi e più alti nei vasti orizzonti che i progressi scientifici e sociali le dischiuderanno. Ma neppure in quel tempo, giova ripeterlo, differenziazione vorrà dire isolamento dalle altre attività; neppure allora sarà possibile salutare come grande artista un uomo arretrato nello sviluppo delle sue facoltà sociali ».

VII.

Abbiamo detto più addietro che l'arte si attacca all'amore, e per esso fiorisce, e di esso svolge ed allarga la potenzialità nel consorzio umano.

Ma si osservò che, mentre l'arte è sempre cagione di armonie sociali, l'amore sessuale invece dà sempre luogo a discordie fra gli uomini: v'è quella che Darwin chiama legge di combattimento, la concorrenza amorosa fra individui del medesimo sesso: vi è la lotta, l'opposizione dell'un sesso contro l'altro nella meccanica psicologica e sociale dell'amore come fatto umano nello stadio attuale della civiltà in rapporto a tutti gli altri elementi che questa civiltà medesima caratterizzano. E ciò parrebbe smentire ad un rapporto diretto fra la pacifica gioia dell'arte e i travagliosi contrasti dell'amore.

Ora, sembra a noi che l'obiezione sia di pura apparenza.

Anzitutto, la formula pura dell'amore sessuale esclude, a nostro giudizio, il dissidio e la lotta: dissidio e lotta si riferiscono alle circostanze, il vero momento amoroso li esclude. In secondo luogo occorre notare che se innegabilmente l'a-

more (e con esso la simpatia) discende dalla sessualità, è però anche indiscutibile che le manifestazioni più idealizzate e più complesse e più recenti dell'amore fanno capo ad una derivazione antichissima della sessualità stessa, cominciarono senza dubbio a differenziarsi nei tempi della sessualità preumana; — d'onde l'albero genealogico dei sentimenti, delle disposizioni etiche, delle attitudini alla scelta sensoriale ed intellettuale sulla base del piacere, potè già, alle origini della umanità vera e propria distaccatasi dalle precedenti forme antropoidi, segnare le diverse distinte, se anche rudimentali, ramificazioni, mentre il tronco centrale dell'amor sessuale continuava a vivere per conto proprio.

Così avviene che l'arte, quantunque non più in diretta e necessaria dipendenza dall'amore sessuale, rappresenti nella società ciò che quello rappresenta nell'individuo. L'uno dei due dati fondamentali della vita di ogni organismo, il fenomeno della riproduzione, trae da essa l'ultima sua significazione sociale; come trova nell'industria l'ultima sua derivazione l'altro di col ragionamento e con la persuasione i comprenditori perfetti della nuova bellezza.

Per queste vie si allarga il desiderio e il bisogno di amare e di simpatizzare; ed anche, in realtà, si estende il dominio d'amore. Nulla è così tipicamente *sociale* come questo piacere che, condiviso, si raddoppia; questo piacere del gusto, che è fondato sovra un giudizio del gusto, e che si accresce e fortifica in ragione del suo moltiplicarsi nelle distinte personalità umane. E, come godimento, come contributo alla generica felicità umana, nulla che nella sua genesi meglio corrisponda alla legge economica del minimo sforzo.

Si aggiunga che, come venne spesse volte osservato, mentre nella produzione industriale manca o si avverte in misura scarsissima il piacere della produzione per sè stessa, nell'arte invece la gioia del produttore è forse di regola

sempre più intensa che quella del consumatore; l'artista vero provvede al gusto proprio, e giunge con ciò anche al gusto del pubblico, mentre la produzione industriale è a questo subordinata: l'artefice è lo sposo mistico dell'opera propria; l'opera giunge al pubblico, e la bellezza sua è sempre pura, non soffre contaminazioni dall'uso, protende ai buoni ed agli intelligenti la propria immarcescibile verginità in una rinnovazione continua di gioia viva fin che la sostanza sua permanga.

IX.

Abbiamo dunque sinora, rifacendoci brevemente dal cammino percorso, considerato il carattere più palese dell'arte, pel quale essa appare come una proiezione della vita individuale nella vita collettiva attraverso il tempo e lo spazio.

E siccome tale carattere si mostrerebbe ad un primo sguardo in contradizione con un principio di aristocrazia nell'arte che noi non sappiamo rifiutare, così ci industriammo di ricercare la vera sostanza e la portata reale di siffatta aristocrazia: dalla quale ricerca, secondo noi, risultava come solo dall'equivoco intorno all'uso dei vocaboli, o da artificiose restrizioni, derivasse l'apparente incomportabilità dell' un termine con l'altro.

Dato pertanto il carattere eminentemente sociale dell'arte, da una banda, e dall'altra la sua progressiva differenziazione, autonomia ed elevazione, ne emerge il *valore* sociale dell'arte stessa in rapporto alla condotta umana, dappoichè essa raffigura un processo di perfezionamento individuale che tende per natura sua ad irradiarsi intorno nella società, se anche l'irradiamento attenda tempo per manifestarsi con sensibile larghezza.

Ora, ogni solido perfezionamento umano fa capo alla condotta sociale: e la bontà della condotta sociale fa capo all'*edonismo*, — a quella

relativa, ma più larga e più intima che sia possibile, felicità, onde, consapevolmente o non, sono mosse nel loro comportamento tutte le esistenze umane.

E poichè per le stesse vie e verso la stessa direzione percorre suo cammino il principio morale, così ne fummo tratti ad esaminare i rapporti che corrono fra l'etica e l'estetica, e a porre la loro priorità sul principio scientifico, seguendo in questa parte le traccie già indicateci nella priorità della *sapienza volgare* su la *sapienza riposta*, dimostrata con ricchezza sfolgorante di argomenti positivi dal Vico, — della *ragion pratica su la ragion pura*, chiarita da Kant, — dell'*impulso dionisiaco su l'istinto apollineo*, magnificata sonoramente dal Nietzsche.

Abbiamo infine cercato di stabilire quali siano i rapporti che legano l'arte con l'amore. Ed eccoci adesso all'ultima parte di questa affrettata e frammentaria scorribanda nei campi della filosofia dell'arte, ove tenteremo di accennare alla posizione del principio estetico nelle speciali condizioni della civiltà presente, ed alle sue probabili potenzialità nel futuro.

X.

Scrive a questo proposito Gabriele Tarde nella sua *Logica sociale:* « Qualsiasi occupazione, anche industriale, tiene il proprio lavoratore attaccato per certo speciale piacere al suo lavoro; ma questo piacere, che facilita il dovere professionale e favorisce lo stato di pace nella società, ha sempre qualche cosa di estetico, e, in qualsiasi mestiere noi lo avvertiamo, possiamo essér certi che v'ha, più o meno nascosta, dell'arte mescolata in diverse dosi con la fatica industriale. L'operaio, sovratutto l'operaio primitivo, si compiace, fino a un certo punto, nel cucire degli abiti, nel tagliar delle pietre, così come nello scolpire dei bastoni di comando o dei pastorali vescovili; e, per quanto abbia preso in uggia il suo lavoro, è difficile

ch'egli parzialmente non lo compia ancora per amor dell'arte, in virtù d'un resto di compiacimento ch'egli vi trova. Nei contadini l'attaccamento cordiale ai lavori agricoli è manifesto: al soldato non fa difetto tuttora, qualche volta, l'entusiasmo militare. Gli artigiani del medioevo diedero tale spettacolo; ed anche ai nostri giorni si potrebbe forse trovare qualche speciale organismo di lavoro associato ove la gaiezza della fatica non è certo il minor salario. L'ideale di una società consisterebbe nel portare a regola ciò che ora è piccola eccezione. E' impossibile? e il sogno di Fourier sul *lavoro attraente* non sarebbe altro che una puerilità? Forse no. In ogni caso, una società ove ciascuno comincia a prendere in odio la sua professione, è prossima a dissolversi; ed, al contrario, un paese si fa forte e grande, quando ogni cittadino si abbandona al suo còmpito con un amore sempre crescente. La famosa armonia degli interessi, troppo celebrata dagli ottimisti, non è verità che allorquando si tratta di abitudini e di gusti in virtù dei quali il lavoratore (in un lusso di energia organica personale, noi crediamo, che è poco consentita dall'ansietà intorno al soddisfacimento dei bisogni elementari della esistenza onde ora si travagliano i nove decimi dela lumanità cosidetta civile) ami e curi disinteressatamente il suo compito, artisticamente considerato ».

« Disgraziatamente, prosegue il Tarde, a misura che l'industrialismo procede, armato delle sue potenti macchine, il cui effetto è rendere macchinale il lavoro stesso degli artigiani loro servitori, i còmpiti industriali perdono il carattere interessante che potevano avere nel passato, e il lato estetico del mestiere scompare. Allora, che succede? La pretesa armonia degli interessi, così come è intesa dai più, cade, e ci scopre una ostilità profonda, terribile, — i bagliori sanguigni di una rivoluzione senza pietà, minacciante ».

Più disgraziatamente ancora, aggiungiamo noi,

avviene che neanche coloro i quali più sembrano avvantaggiarsi di questo stato di cose, neanche i cosidetti privilegiati della economia capitalistica attuale, trovano tempo ed agio e forze per educarsi in gioie che non siano d'ordine materiale ed inferiore, per compiacersi sufficientemente in qualche occupazione che non sia di natura professionale; ed anche per loro l'occupazione professionale perde ogni giorno più la sua intima attrattiva per l'affanno ond'è travagliata dalla turbinosa concorrenza a cui resistere e riparare, dalle esigenze sempre nuove e maggiori della stessa produzione professionale a cui provvedere.

Si sostituì poco alla volta la estimazione diretta del *simbolo*, della moneta, alla estimazione della *realtà*, che è il valore in rapporto al godimento, l'*ofelimo*, come direbbe il Pareto. Sovratutto si dimenticò poco alla volta l'educazione di codesta *ofelimità*, onde solo dipende la progressiva moltiplicazione ed intensità e purezza dei godimenti. E così la legge psico-economica della moltiplicazione dei bisogni si svolse essenzialmente nella moltiplicazione dei bisogni-mezzi per aumentare la ricchezza (a non altro, infatti, rispondono quasi sempre e telegrafi e telefoni e ferrovie elettriche e simili magnificate conquiste della scienza; per null'altro venne messo in opera il conturbante ed ozioso congegno della igiene sociale; verso null'altro si dirigono le appaltatrici sollecitudini per i risanamenti edilizi, e così via) — indefinitamente; fino, nella maggior parte dei casi, a sbatter nella crisi per la insufficienza di mezzi adeguati a raggiunger la ricchezza maggiore, e così perdendo anche quella prima acquistata; o fino, in casi eccezionali, a porre le basi di una ricchezza stragrande, ingombro alla scelta dei godimenti, da un lato, e cagione, dall'altro, di esaurimento del piacere per la pronta assuefazione. E ciò, mentre la vita dell'individuo, breve assai, si logora quasi sempre prima di giungere al meno peggio di questi due risultati.

XI.

Tuttavia, nota ancora il Tarde, non ogni male è presagibile da questa attuale condizione di cose.

Se le trasformazioni gigantesche dell'industria fecero perdere al lavoro la sua originaria attrattiva, esse ne diminuirono anche la fatica materiale, diretta ad esercitare i muscoli alle spese dei nervi e a *bestializzare* l'uomo. Delle due cose meglio è ancora rendere l'uomo *macchinale*, che renderlo *bestiale*. Se ne avvantaggia lo sviluppo del sistema nervoso sullo sviluppo del sistema muscolare; e siffatta radicale trasformazione dei temperamenti non potrebbe essere certo che il *substratum* più favorevole alla fioritura artistica di un popolo.

Si aggiunga un approssimativo equilibrio nei rapporti relativi alla produzione ed alla distribuzione della ricchezza, un regime di larga contrattualità per ciò che riguarda l'ordinamento del lavoro, e presto una ricchezza più distribuita, un tempo di lavoro più limitato, una maggior libertà dei singoli e una maggior solidarietà collettiva, compiranno forse il miracolo.

La stessa aridità del lavoro sembra dover concorrere a questo risultato. Se dianzi, infatti, ciascuno si faceva un'arte del suo stesso mestiere, oggi i mestieri, facendosi sempre più ingrati, spingono il lavoratore a cercar fuori di essi altre sorgenti di puro godimento estetico; di qui anzi scorgiamo parte dell'inconscio processo psichico onde il bisogno che il mestiere si faccia sempre meno assorbente è con tanta energia affermato ai nostri giorni. E così, forse, l'arte e l' industria si attendono ad un nuovo distinto e grande sviluppo; e la virtù pacificatrice dell'arte stenderà per ogni luogo la rassegnazione al lavoro arido ma benefico, i cui intervalli essa cospargerà di fiori immacolati.

« Allora, conclude il Tarde, dall'eccesso medesimo dell'industrialismo verrà fuori probabil-

mente il rimedio al male. Mai furono così complicate le armature dei cavalieri come nel momento in cui esse stavano per diventare inutili per i perfezionamenti delle armi da fuoco, nel secolo decimosesto. Forse accadrà della complicazione dei nostri bisogni di lusso (materiale ed esteriore) ciò che accadde delle armature difensive. Per lungo tempo bastò il casco; poi si fece sentire il bisogno di difendere il petto; più tardi il bisogno di coprire le gambe, le braccia, le mani, etc., fino a che il peso di tutte queste utilità giunse a renderle assai moleste, prima ancora che il perfezionamento degli archibugi e dei cannoni le rendesse alla sua volta superflue. — Ebbene, l'uomo si è difeso contro le intemperie esteriori, contro la fame e la sete, contro ogni sorta di ostacoli che si opponessero al soddisfacimento de' suoi desideri, press' a poco nella stessa guisa onde si era assicurato contro le freccie e le lancie nemiche. Una precauzione presa fece nascere il desiderio di prenderne un'altra, e così di seguito, all'infinito. Ma il soddisfacimento di ciascuno di questi bisogni così complicati suppone l' ininterrotta attività di innumerevoli officine, fabbriche, manifatture, di tutto un popolo di lavoratori curvi ad una fatica senza termine. Ora, non è prossimo il giorno in cui, più forte che il ferreo complesso di questi bisogni affollati e fittizi, un bisogno più grande e più intimo e puro, il bisogno di svago e di una estetica pace spirituale, si farà largo e butterà all'aria le implacabili esigenze di tutti quegli altri? Tutte le grandi civiltà si appuntano in una eruzione d'arte. Giova sperare che la civiltà nostra non abbia ad essere una eccezione alla regola ».

XII.

Nè la speranza manca di argomenti. Anzi, per segni manifesti, tutto lascia credere che dalla grande anima popolare, dalle energie vergini e latenti delle falangi anelanti alla con-

quista di una vita nuova di serenità, di quiete, e di sicurezza materiale, abbiano a sorgere le condizioni intellettuali e morali atte a spingere e ad informare un nuovo grande ciclo evolutivo, una nuova lieta fioritura dell'arte, come prodotto sociale, come espressione di armonia collettiva, di gusto, di compiacimento, di amore, diffuso dagli artefici alle moltitudini; in quella guisa che fiorì l'arte classica in Grecia ai tempi di Pericle, l'arte cristiana in tutta la latinità sul finir del medioevo, l'arte del primitivo rinascimento in Italia, allorquando la realtà di un soffio d'amore corrente fra il popolo per virtù dell'opera d'arte faceva sorgere pronta la leggenda di un borgo fiorentino, denominato *borgo allegro* per la gran festa di popolo onde una Vergine di maestro Cimabue rivelante inattesa bellezza — presagio dell'avvenire glorioso — sarebbe stata recata alla chiesa.

E' noto infatti che, ad ogni nuovo stadio di qualsiasi suo progresso, l'umanità, per la legge filogenetica delle esistenze, deve in qualche modo rifarsi da capo. I *ricorsi* vichiani, siano pure sempre più larghi i giri della spirale del progresso umano, devono riprendersi sempre da un atteggiamento di primitività. Così, nel caso nostro, ciò che il Tarde, come vedemmo, va auspicando come prodotto avvenire della nostra civiltà industriale, trarrà sua forza, giova ripetere, dalla grande anima popolare, — primitiva, cioè libera dagli ingombri ereditari del passato onde la via a procedere innanzi è così spesso intercettata.

Ricordo, fra le altre mie sensazioni più vive, una grande esecuzione vagneriana, e, più specialmente, quell' ultima fase della prima giornata della Tetralogia, ove, nell' *incantesimo del fuoco,* il divampar delle fiamme, lo scoppiettìo delle scintille, il sibilar dei vapori, trovano nell'orchestra una significazione materiale che sorprende e, dapprincipio, quasi impaura. Ma si accenna, e poscia, sovra questo scintillante lavorio degli strumentini, si libra, cantata dagli

archi, con siffatta dolcezza, la frase larga e cullante del *sonno di Brunhilde*, ed irrompe, di contro, con tanto impeto eroico la frase, profetica quivi, di Siegfrid, — che la mente dello spettatore è lanciata oltre quella montagna di fuoco, nel pieno cuore del dramma che si è svolto e del dramma che si svolgerà. Più in là ancora: oltre l'amore di Siegmund e di Sieglinda, oltre la sublime punizione di Brunhilde; più in là, nel campo dell'amore e del dolore di tutti gli uomini, nell'eterno dramma umano... E dalle profondità dell'orchestra egli, lo spettatore, sente sorgere voci non umane, armonie solenni e misteriose, che l'anima accoglie tremante, e pur beata, come dinanzi ad una promessa di felicità, a cui vorrebbe, e non sa, prestar fede.

Ebbene — e non paia sconvenevole la contrapposizione meschina — ricordo pure (e si trattava del maggior teatro d'Italia) come quella parte del pubblico che ama credersi più colta e civile ed è senza dubbio quella che possiede maggiore eleganza di abiti, tutte le sere, al primo accennare di siffatte meraviglie, poichè intanto lo spettacolo si avvicinava alla fine, sentiva il bisogno invincibile di alzarsi, e, con grande rumore di sedie mosse e di passi affrettati, dirigersi alla porta, come se si trattasse di evitare ansiosamente qualche arcano disastro. E considerai non poche volte il pietoso disagio di qualche timido, restio al buon senso ma sensibile ad un'imagine teorica di rispetto per l'arte, il quale, non osando alzarzi, ma spinto dall'irresistibile bisogno di provvedere alla propria uscita, armeggiava faticosissimamente col suo soprabito per tutto questo tempo (togliendo a sè ed ai vicini la gioia della completa attenzione e procurandosi per contro l'irritazione tipica acutissima dell'ozioso conato), nell'atto di tentar vanamente l'imbroccare, col braccio male piegato fra la schiena e lo spalliere della poltrona, l'apertura della manica; — cosa che gli riusciva assai agevolmente appena, chiuso il te-

lone, poteva con libera voluttà alzarsi in piedi ed andarsene.

Ora, quell'altra schiera di spettatori, in alto, che documenta il bisogno grande ed intimo e puro di una estetica pace spirituale coltivato lungo le giornate interminabili di un lavoro macchinale mal retribuito, che documenta questo bisogno, dicevamo, col danaro, tolto forse a qualche parte dei bisogni elementari della esistenza, onde è comperato allo spettacolo un posto di disagio e di imperfetta percezione; quella schiera, che fu anche dai primi chiamata barbara allorchè reclamò la scomparsa di privilegi nel cospetto dell'arte, protestava, e talora comprimeva anche la sconcia offesa al miracolo del genio, si faceva rivendicatrice energica delle ragioni della bellezza, in un impeto caloroso di sdegno e di amore, che era non fallace e mirabile indizio di comunione spirituale fra l'opera d'arte ed il pubblico *suo*.

Così di questi giorni mentre, massime nelle nostre città di provincia, tanti giovani scioperati della borghesia ricca, contenti al diploma universitario malamente carpito che con la prova ufficiale di uno studio passato purchessia dispensa da ogni studio avvenire, perdono il loro tempo e dissolvono la loro mentalità in un ozio ribelle ad ogni ricerca di pensiero e spregiatore di ogni intimità di godimento spirituale, — un oscuro minatore della Lunigiana, Gaetano Badii, purissimo innamorato di un'idea bella, diffondeva fra gli amici un libro, il libro « dell'idea repubblicana », ove è tanta ingenuità profonda, tanto garbo, tanta diligenza, tanto studio, tanta bontà, che a me, dinanzi ad esso, si richiamavano le parole, ugualmente buone, di quel Giottino della nostra poesia primitiva che fu Guido Guinizelli:

E prende amore in gentilezza loco
Così propiamente,
Come clarore in clarità di fuoco.

E, per vero, è una gentile umanità quella che si dispicca dalla affermazione sentimentale della

dignità e della responsabilità di cittadino in ogni uomo; è una grande estetica quella che ci rende contemplatori ed apostoli di una idea disinteressata di accordo, di solidarietà, di libera fratellanza, di cooperazione spontanea di tutte le energie umane abbandonate a sè stesse, nella disciplina interiore del dovere e nella pratica esteriore della equità sorgenti dalla valutazione serena ed esatta del proprio compito e dell'altrui, del proprio e dell'altrui valore, del comune interesse!

XIII.

Chi attese mai, con qualche conformità di disposizione sentimentale, al levar del sole nella nostra piazza del Duomo in un mattino umido di autunno? Il Duomo dorme ancora, e sembra sdraiato. Si colorano gli accenni del nuovo giorno dietro di lui; ma poichè in basso ogni cosa è avvolta da una leggiera nebbia e da una tenue oscurità violacea, che non consentono il gioco delle ombre e distruggono gli effetti della prospettiva, vale a dire delle distanze, così le parti singolari della fronte del tempio, per essere disposte tutte sovra lo stesso piano più prossimo, sono tutte singolarmente notate dall'occhio, mentre i contorni più ampi di tutta la grande massa che sta dietro sembrano disporsi in una strana direzione amorfa di movimento verso lo stesso piano della facciata, onde pare che l'edificio si allarghi straordinariamente, mentre, per naturale contrasto, lo si direbbe abbassato. Giace esso, infatti, o dorme! Ma, ecco; il sole, improvviso, balza dai tetti delle case là in fondo; passa, fulmineo, da un pinnacolo all'altro; scorre, in fretta, sotto gli archi e tra i festoni, e, gettando manate d'oro in ogni parte, grida festosamente la novella giornata; — e le guglie si appuntano nel cielo pulito, e, per la nuova luce disegnandosi netti i contorni, le statue che le sovrastano sembrano aver preso il loro posto, ritte e fiere, a guardia e gloria della maestà della casa di Dio.

Così amo io raffigurarmi talvolta la novella giornata, l'atteso rinnovamento dell' anima collettiva, l'auspicato regno della grazia. L'amore e la concordia e la piena fiducia a cospargere di luce le cose ed a fugar le nebbie dagli spiriti; la gioia e la bellezza degli atti buoni, rilucenti per ogni minuto rapporto delle esistenze umane in un effetto complesso di generale armonia pacificatrice; le anime grandi, in alto sorrette dallo spontaneo riconoscimento delle minori grandezze per un consenso di cuori che si risolva alla sua volta nella unità di una mirabile opera d'arte, — le anime più eccelse, dicevo, a guardia e gloria della casa dell'Uomo, emancipato dalla bestialità, dall'egoismo, dalla tirannia del sordido e del brutto.

Milano, settembre 1902.